

Titus Heydenreich

**Bild und Text in**  
*Elogio de la madrastra*

Es war einmal ein adeliges Fräulein, das lernte "von einem greisen Zigeunerweib" "die schwarze Kunst" des Handlinien-Lesens. Treffen die Linien der Liebe und des Glücks zusammen – hatte sie unter anderem vernommen – "wie bei Euch, Prinzessin, dann Heil der Seele! Oft sah ich sie auseinandergehen; wehe, wehe dann den Armen". Falk von Gersdorf, der Nachbar und Vetter, der sie liebt und von ihr geliebt wird, stellt, bevor er in den Grenzkrieg muß, zwangsläufig die wichtigste Linien-Frage. "Ihr werdet wenig von ihrem Dufte spüren", klang es seltsam traurig zurück. 'Der Pfad der Liebe und der des Glücks gehen weit auseinander in Eurer Hand.'" Im Krieg aber stößt er auf einen Ritter, den er im Duell niedermacht, freilich nicht ohne selbst verletzt zu werden, als er in Notwehr in die Klinge des Gegners greifen muß, übrigens ohne zunächst zu wissen, daß der Ritter ein Rivale war. Falk kehrt zurück, legt erneut die Hand in die Hand der Geliebten. "Da klingt ein leiser seliger Schrei von den schönen Lippen." Warum wohl? Die Narbe von Falks Duellverletzung hatte eine Verbindung hergestellt zwischen den zuvor divergierenden bewußten Linien. "Sie hätte" – lesen wir am Schluß – "auch trotz der Unheilsrunen Herz und Herz mit dem Tapferen getauscht. Nun aber [...] legte sie mit doppeltem Jubel ihr Geschick in seine Hand".

All dies nach dem Willen von Frida Schanz (1859 - 1944)<sup>1</sup> in ihrer Erzählung *Eine Frage*, und zwar angeregt von dem Gemälde von W. Czarchórski (1850 - 1911),<sup>2</sup> das schon denselben Titel trug: *Eine Frage* (Abb. 1). Wesentlich ist in unserem Zusammenhang Frida Schanzens Imaginationskraft, aus dem Bilde eine Handlung herauszuholen, die

---

<sup>1</sup> Über Leben und Werk Kosch (<sup>2</sup>1956, 3: 2762); ders. (<sup>3</sup>1992, 14: 255-257).

<sup>2</sup> Über Leben und Werk Thieme (1912, 7: 236).

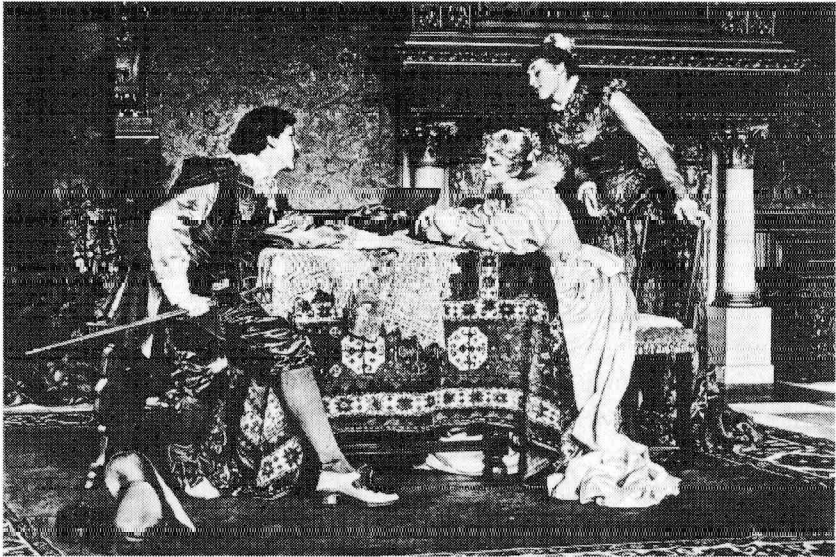


Abb. 1: W. von Czarchórski (1850-1911), *Eine Frage* (aus Godin/Kaulbach et al. [1890]).

vom Maler weder vorgegeben noch intendiert war. Anders ausgedrückt: Frida Schanz macht aus dem Bild anderes und mehr, als in der Augenblickssituation des Bildes drinsteckt. Wir finden diesen und analoge Texte in einem undatierten, aber vor etwa hundert Jahren hier in Berlin gedruckten Band mit dem Titel *Bilder-Novellen*.<sup>3</sup>

Es war einmal ein kleiner Junge, Fernando, dreizehnjährig, der in Bogotá aufwuchs und sich eines Tages wegen schlechter Schulnoten in das eh' langweilige Elternhaus nicht zurücktraute, in der Stadt herumstreunte und von einer gigantischen, temperamentsstrotzenden Prostituierten aufgelesen wurde, nicht ganz ohne interessiertes Wohlgefallen. Lola nimmt ihn in "la maison de Raquel Vega" mit. Dort verbringt Fernando drei Monate, *grosso modo* unbehelligt, aber von allen Insassinnen gemocht, auch und gerade von der mütterlichen celestinesken Raquel mit dem gehandicapten mutmaßlichen Töchterchen Stella, bis ihn der Papa aufspürt und in ein Internat steckt, wo er – nach einem zu-

<sup>3</sup> Godin/Kaulbach et al. (1890: 4-5; mit Abbildung neben S. 4).



Abb. 2: Fernando Botero (\*1932), *La casa de Raquel Vega* (1975, Aachen, Sammlung Ludwig; aus Sagan, 1985, Umschlag).

vor geknipsten Gruppenphoto – das Bild *La Maison de Raquel Vega* malt, beziehungsweise zum Zeitpunkt der Erzählung bereits gemalt hat und nun in Ich-Form Person, Werke und Tage der von ihm Gemalten beschreibt: der Mädchen, der Zuhälter und der Dauerkunden, etwa des stotternden Apothekers Romero, der, dreiundvierzigjährig, dank Lolas kundiger Zuwendung endlich sowohl seiner Unschuld als auch zugleich des Stotterns entledigt wird. “Und wenn ich eines Tages all dies hinter mir habe”, schreibt der kleine Erzähler in seinem collège, “je courrai à la maison de Madame Vega, je sonnerai à la porte, je monterai comme un fou jusqu’à sa chambre et je lui demanderai de m’épouser”.

All dies nach dem Willen von Françoise Sagan (geb. 1935) in ihrem vorbildlich kurzen Textchen *La Maison de Raquel Vega. Fiction* – so der Untertitel – *d’après le tableau de Fernando Botero*, erschienen 1985

in Paris.<sup>4</sup> Das Bild des Kolumbianers Fernando Botero (geb. 1932), seit 1971 auch in Paris malend, trägt denselben Titel – *La casa de Raquel Vega* –, entstand 1975 und hängt in Aachens Sammlung Ludwig (Abb. 2). Trotz *La Maison de Raquel Vega* riskiert Françoise Sagan – leider – als *auctrix unius libri* zu überleben, nämlich von *Bonjour tristesse*. Wir erinnern uns: Der internationale Bestseller-Roman erschien 1954 und war oder wäre seit 1964 auch in lateinischer Sprache rezipierbar: Francisca Sagana. *Tristitia salve. Fabula amatoria e gallico in latinum sermonem conversa ab Alexandro Lenardo*. Aber das führt zu weit weg, wo wir doch schon auf der vierten Seite sind und noch immer nicht bei Vargas Llosa. In unserem Zusammenhang interessiert ja auch nur, daß Françoise Sagens Imagination aus Boteros Gruppen-gemälde – nicht anders als Frida Schanz – eine Handlung herausholt, die vom Maler – sieht man ab vom animierenden Rotlicht-Interieur – weder vorgegeben noch intendiert war. Anders ausgedrückt: Françoise Sagan macht aus dem Bild anderes und mehr, als in der Augenblickssituation des Botero-Bildes drinsteckt.<sup>5</sup> Von Botero hatte übrigens der Pariser Verlag La Différence ein Album mit Aquarellen und Zeichnungen herausgebracht. Das Vorwort zu diesem Album schrieb Vargas Llosa.<sup>6</sup>

Es war einmal ein kleiner Junge, Alfonso, Alfonsito, Fonchito, nicht viel jünger als Fernando, der in Lima aufwuchs, sich in seine schöne, vierzigjährige Stiefmutter Lucrecia, die zweite Ehefrau seines Vaters Rigoberto verliebte, auch Gegenliebe zu entfachen verstand und aus diesen und anderen Gründen zum Protagonisten des Romans *Elogio de la madrastra* (1988) avancierte. Eines Tages schaut er zu, wie Diana, die im Mythos doch eigentlich radikal keusche Jagdgöttin, sich nach dem Bade von einer dienenden Nymphe abtrocknen läßt und sich sodann mit selbiger Dienerin in eigentlich gewohntem, nun aber im Wissen der voyeuristischen Präsenz des kleinen Fonchito an Intensität und Würze gewinnendem Liebesspiel ergeht. Im Text ist es Diana

---

<sup>4</sup> Sagan (1985; Zitat: 87-88).

<sup>5</sup> Weitere (beliebige) Beispiele zeitgenössischer Bildtexte oder "Bilder-Novellen", die den Sachverhalt einer Textsorten-Tradition veranschaulichen können: Pozza (1970); Raddatz (1989); Lyons/Weinberg (1998); Dörrie et al. (1998: 28-35).

<sup>6</sup> So auf dem hinteren Klappentext von Sagan (1985). Uns aus Termingründen nicht (mehr) zugänglich.

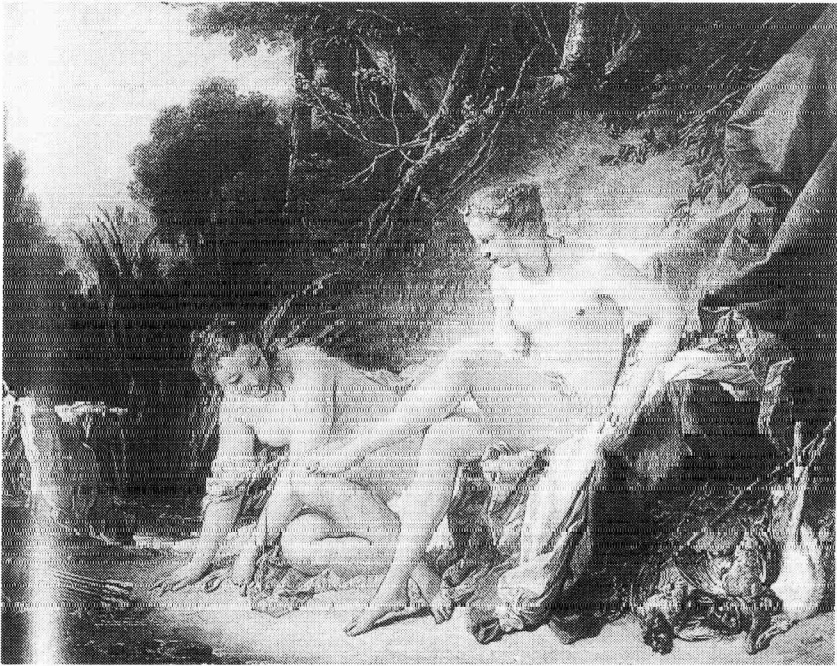


Abb. 3: François Boucher (1703-1770), *Diana beim Bade* (1742, Paris, Louvre; aus Vargas Llosa 1988).

selbst, die in Ich-Form die Phasen des erotischen Geschehens schildert. All dies nach dem Willen des Autors Mario Vargas Llosa, innerhalb des Rahmens des Gemäldes *Diana después de su baño*, 1742 von François Boucher gemalt und im Louvre hängend (Abb. 3).

Wie ist das möglich, wo Fonchito doch eigentlich im Lima unseres Jahrhunderts lebt und liebt, und andererseits in Bouchers Bild außer besagter Dienerin menschliche Nebenfiguren nicht auszumachen sind? Die Antworten führen uns zur strukturellen, wohl auch inhaltlichen Grundintention des Autors bei Abfassung von *Elogio de la madrastra*. Antwort Nr. 1: Vargas Llosa bemüht sich konsequent um eine thematische, inhaltliche Verklammerung des Dreiecksgeschehens in einem Lima der Gegenwart und der Sujets der ausgewählten, insgesamt sechs Gemälde, deren Verlebendigung samt Abbildungsbeigaben zwischen die Lima-Kapitel montiert werden. Diese Bildtexte lenken also nicht ab,



Abb. 4: Diego de Velázquez (1599-1660), *Las Meninas* (1656, Madrid, Prado).

sondern ergänzen, ja erhöhen, transzendieren künstlerisch die Lima-Vorgänge. Antwort Nr. 2: Nicht nur Diana, Diana-Lucrecia genannt, nicht nur die im Mythos wohl namenlose Badeassistentin, nunmehr Justiniana genannt und zur kongenialen, ja kreativen Sekundantin in *eroticis* aufrückende Nymphe werden vom Autor funktionalisiert. Vargas Llosa fügt vielmehr eigenmächtig eine weitere Figur – also Fonchito – hinzu, und zwar durch Hereinnahme des Raumes hinter dem Bilde. Auf diese Weise



ist Fonchito vorlagegemäß nicht da – und *doch* da, versteckt zwischen den Bäumen und an dem für ihn begeistert inszenierten Geschehen optisch und wohl nicht nur optisch beteiligt. In seiner Erzählung *Il gioco del rovescio* – 1988, also im selben Jahr von Vargas Llosas Roman erschienen – hat Antonio Tabucchi der Dimension des Bildes hinter dem Bilde, der Möglichkeit des “andare dall’altra parte del quadro” eine weit ernstere, existentielle Qualität verliehen. Es geht – wir erinnern uns – um die kleine offene Tür im Hintergrund von Velázquez’ *Meninas* (1656; Abb. 4), durch die der Protagonist schreiten und sich so in einer metaphysischen/metaikonischen Welt mit der im politischen Untergrundkampf getöteten Geliebten wiedervereinigen kann.<sup>7</sup>

Die Intention einer konsequenten Verklammerung von Lima-Kapiteln und Bild-Kapiteln bestätigt Vargas Llosa in einem Interview vom Herbst 1990 mit Thomas Scheerer. Dort berichtet er sogar von dem ursprünglichen Plan, gemeinsam mit dem befreundeten peruanischen Maler Fernando de Szyszlo ein Buch zu machen, das “ich schreiben und er zeichnen würde” (Scheerer 1991: 163), wodurch er also eine Gleichgewichtung von Bild und Text anstrebte. (Auch das hat es, nebenbei bemerkt, schon früher gegeben. 1892 brachten der Maler Hans Thoma (1839 - 1924) und Henry Thode (1857 - 1920), Kunsthistoriker, Wagner-Schwiegersohn und Poet dazu, einen entsprechenden Band mit dem vieldeutigen Titel *Federspiele* (1892) heraus, in dem Bilder und Texte federspielartig aufeinander replizieren).

Aus dem gemeinsamen Plan wurde dann zwar nichts, aber der Sachverhalt, daß Vargas Llosa nach eigener Aussage mit der Abfassung *nicht* eines Lima-Kapitels, sondern eines Bild-Kapitels begann, nämlich von “*Semblanza de humano*”, Monolog von Francis Bacons *Cabeza I* (1948), spricht für die Bedeutung des Ur-Plans. Derselbe Sachverhalt spricht vielleicht auch für die mögliche These, daß auch der – im selben Interview genannte – Vorsatz, das Buch um “ein erotisches Thema kreisen” zu lassen, gleichfalls nur sehr in Maßen gelingen konnte. Denn es geht doch in den Lima-Kapiteln nicht nur um Erotik, sondern auch um präerotische Körperpflege, deren Ausführlichkeit zunächst etwas ratlos läßt. Ratlos läßt und wissenschaftlich unseriöse “Was haben A

---

<sup>7</sup> Ausführlicher hierzu Hudde (1998: 179 ff.) und Heydenreich (2000).

und B gemeinsam"-Kalauer aufdrängt. Etwa: Was haben Rigoberto und Menéndez Pelayo (1856 - 1912) gemeinsam? Antwort: Rigoberto war Geschäftsmann und Menéndez Pelayo mußte *auch* täglich aufs Klo. Zusatz-Kalauer: Worin unterscheiden sich die beiden? Antwort: Menéndez Pelayo brauchte länger – und schrieb derweil an seiner *Historia de los heterodoxos españoles* ('1880 - 1882) weiter. Zusatz-Kalauer (der letzte): Hätte man Menéndez Pelayo Rizinusöl verschrieben, so wären Umfang und Konsistenz der *Historia de los heterodoxos españoles* vielleicht anders ausgefallen, die jedoch – so oder so – bis heute weniger entbehrlich ist als *Elogio de la madrastra*. Oder, erlesener ausgedrückt: Der epistemologische Ertrag von Menéndez Pelayos achtbändiger Kulturgeschichte ist (trotz der heute unvermeidbaren ideologischen Reserven) weitaus höher als der des Romans von Vargas Llosa. Es sei denn ...

Es sei denn, daß Vargas Llosa nicht nur ein erotischer Roman vorschwebte, sondern zugleich eine Persiflage des nicht nur verliebten, sondern auch narzißtisch selbstverliebten, etwas dämlich selbstsicheren Machismo, dem dann in den eigenen ehelichen vier Wänden ein so ganz unerwartetes, ein ebenso unvorstellbares wie schmähliches, banales, zudem unvorsätzliches Ende beschert wird.

So soll es denn in den verbleibenden Redeminuten nicht um die Generalgewichtung des Romans gehen, sondern um den Nachvollzug, ob und in welchem Maße die Verzahnung von Bild und Text, von Lima-Kapiteln und Bild-Texten funktioniert. Eine Verzahnung, die sich nicht damit begnügt, Eigennamen und Funktionen aus dem einen Bereich in den anderen hineinzunehmen: Rigoberto, Lucrecia, Fonchito, die *criada* beziehungsweise *doncella* Justiniana. Denn die neue oder zusätzliche Benennung der Bild-Personen sind ja nur äußere Aspekte einer Osmose – der Autor selbst spricht von Projektionen (Scheerer 1991: 171) –, einer erhofften, ersehnten Transponierung realer Lebenssituationen in eine ambiental und ästhetisch bessere Welt.

So bereits im Übergang vom ersten zum zweiten Kapitel. Rigoberto erfährt von Lucrecia, Fonchito habe sie zum ersten Mal nackt gesehen. "¿Quién soy?", fragt Lucrecia nach der ersten Liebesvereinigung, "¿Quién dices que he sido? –La esposa del rey de Lidia, mi amor– estalló don Rigoberto, perdido en su sueño" (Vargas Llosa 1988: 23).



Es folgt der Monolog – also in Ich-Form – von “Candaules, rey de Lidia” über den freudigen Stolz auf den Alleinbesitz der “grupa de Lucrecia, mi mujer”, und über die heimliche Begutachtungsgunst, die er Gyges gewährt und die wir vom Mythos her kennen, beziehungsweise eben von Jordaens’ Gemälde (1648), das Vargas Llosa inspirierte. (Nur nebenher kann hervorgehoben werden, was Vargas Llosa bei der Funktionalisierung des Gemäldes sicher vorsätzlich ausklammerte: nämlich, daß Jordaens’ Blick-Verteilung und Nutzung des topischen “Blicks aus dem Bilde”<sup>8</sup> nicht Gyges, sondern den Bild-Betrachter zum – neckisch animierten – Voyeur macht).

Der Eskalierung der Ereignisse um Vater, Söhnchen, Stiefmutter entspricht die Klimax der jeweils sich anschließenden monologischen Bild-Nutzungen. Von dem nun anschließenden, auf Fonchitos Badezimmer-Beobachtungen folgenden Monolog Dianas-Lucrecias haben wir bereits gehört. Don Rigobertos hygienische Präludien in Kapitel 6 gleiten hinüber zum monologischen Bild-Kapitel “Venus con amor y música”. Der sprechende Amor ist hier nicht mehr und nicht mehr nur der kleine Amor auf Tizians berühmtem Gemälde. Denn der “dioscillo pagano” soll im Auftrag des Geliebten namens Rigoberto, “un mercader del Africa”, gemeinsam mit dem Organisten, einem “joven professor” mittels Musik, Einflüsterungen und Liebkosungen die “alegría corporal de la señora” erwecken (Vargas Llosa 1988: 98).

Und so geht es weiter. Lucrecia hat den Ehebruch bereits freudig vollzogen, als Rigoberto, “en la intimidad a oscuras de la alcoba”, sich mit “un monstruo” identifiziert, jenem “monstruo” von Francis Bacon, der sich in Kapitel 9 monologisch als sexueller Vielfraß beschreibt. Und es ist Fonchito selbst, von dem Lucrecia nach neuerlicher Vereinigung vernimmt, auf dem im Wohnzimmer hängenden Bild *Camino a Mendieta 10* von Fernando Szyszlo sei sie selbst drauf, und den “cuadro abstracto” als “cuadro cochino” deutet, als “tu retrato secreto”, das nur er zu deuten verstehe, “Ah, y mi, papá, por supuesto” (Vargas Llosa 1988: 148). Worauf in Kapitel 12 die Bildanalyse als erotische Selbstdeutung Lucrecias folgt, hermetisch und eloquent zugleich.

---

<sup>8</sup> Neumeyer (1964); dort allerdings nichts über Jordaens.

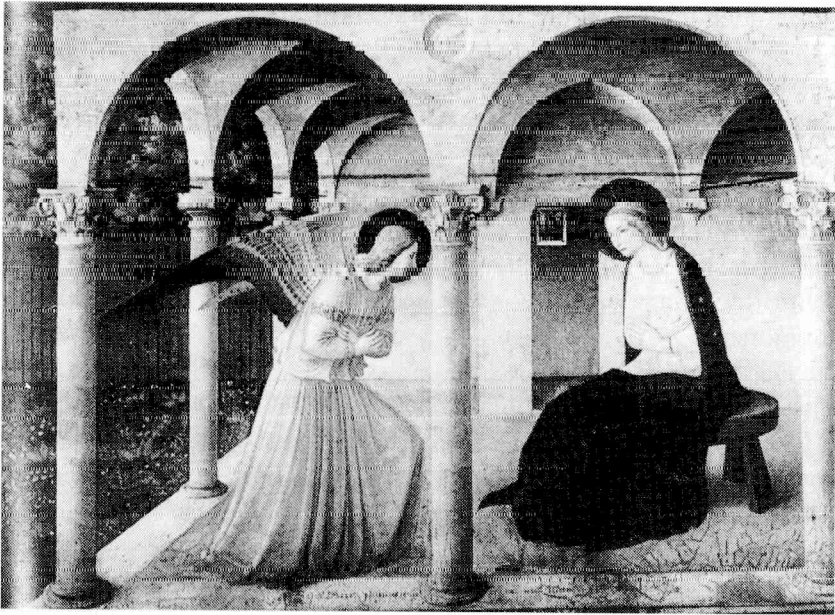


Abb. 5: Fra Angelico (1387-1455), *Die Verkündigung* (um 1437, Florenz, Kloster San Marco; aus Vargas Llosa 1988).

Um so überraschender die Osmose zwischen jenem Lima-Text, in dem durch Fonchitos treuherzige Tagebuch-Elogien Rigobertos Selbstgefühl und Ehe in die Brüche gehen, und dem Kunstwerk über ausgerechnet jenen neutestamentlichen Vorgang, der von irdischer Sexualität so gänzlich abzusehen sucht (Abb. 5). Gegen Ende von Kapitel 13 – “Las malas palabras” – lesen wir:

“Y, súbitamente, su maltratada fantasía deseó, con desesperación, transformarse: era un ser solitario, casto, desasido de apetitos, a salvo de todos los demonios de la carne y el sexo. Sí, sí, ése era él. El anacoreta, el santón, [...] el ángel, el arcángel que [...] baja al huerto a traer la buena noticia a las santas muchachas” (Vargas Llosa 1988: 176).

Warum dem so sein muß, erscheint nicht ganz einsichtig, eher etwas aufgezwungen – trotz Vargas Llosas eigener Deutung im bewußten Interview, Rigoberto “flüchte in eine Art Sehnsucht nach absoluter Keuschheit” (Scheerer 1991: 171).

Gestützt wird diese Selbstinterpretation weder durch den oben zitierten Kapitelschluß noch durch das anschließende Kapitel "El joven rosado". Es ist im Gegenteil nicht der Engel, nicht ein Engel-Rigoberto, der in Ich-Form das oder ein Bildgeschehen referiert, sondern – in Ich-Form – die Hauptfigur des Bildes. Ja mehr noch: Die Sprechende memoriert gewissermaßen *post festum*. Die Verkündigung hat bereits stattgefunden, der "joven rosado" die – wenn man so will – "buenas palabras" bereits ausgesprochen und die graziöse Loggia mit der blühenden Wiese und dem Zaun und den Bäumen hinter sich schon wieder verlassen. Sofern also eine Annäherung Rigoberto-joven rosado überzeugen könnte, dann eigentlich nur aufgrund der konsequenten Verweltlichung und Humanisierung des Annunciazione-Vorgangs von Kapitel Eins des Lukas-Evangeliums. Die auch literarische Qualität dieses (letzten) Bild-Textes entfaltet sich somit – dies als These – erst dann in voller Breite, wenn man den Text ausnahmsweise einmal ganz losgelöst<sup>9</sup> vom bezugnehmenwollenden Vor-Kapitel "Las malas palabras" goutiert und interpretiert. Dies sei abschließend in wenigen Sätzen versucht.<sup>10</sup>

Während Vargas Llosa im Kapitel "Diana después de su baño" das Personal des Boucher-Bildes eigenmächtig erweitert – und sei es auch nur unsichtbar, "por allí detrás, oculto en la arboleda, espiándonos" (Vargas Llosa 1988: 70) –, so erfolgt hier, im letzten Bild-Kapitel, das Gegenteil: Vargas Llosa reduziert das Personal, man könnte oder sollte sich das Textgeschehen eigentlich *ohne* den titelgebenden "joven rosado" vorstellen. Maria versucht, den für sie bestürzenden Vorgang in der

---

<sup>9</sup> Nein! Dankenswerterweise verwies Herr Kollege Gerhard Penzkofer (Bamberg) in der Diskussion über diesen Beitrag auf einen Sachverhalt, den ich übersehen hatte: nämlich, daß Vargas Llosa im "Nachvollzug" der im Bild angelegten Handlungen und Mythen nur einen Teil erzählt – und vom Leser erwartet, daß er um Fortsetzung und Ende weiß, genauer: um den tödlichen Ausgang des Geschehens. Einige Beispiele: Kandaules' Frau erfährt von der Gyges gewährten, entehrenden Gunst und zwingt Gyges, den Ehemann zu töten (und sie zu heiraten); Diana/Artemis bestraft den Jäger Aktaion, der sie und ihre Nymphen beim Bade belauschte, durch Verwandlung in einen Hirsch, den seine eigenen Jagdhunde sodann zerreißen; Worte und Verhalten des "joven rosado" sollen an das weitere Schicksal des von Maria soeben Empfangenen erinnern. Das latente tragische Junktim von Eros und Thanatos bietet jedoch eine zusätzliche Verklammerung von Bild-Geschehen und Liebe und Liebesende im Lima-Geschehen.

<sup>10</sup> Vgl. bereits Heydenreich (1997: 141-143).

Erinnerung zu rekonstruieren und vor allem zu verstehen. Nach des Autors Willen ist Maria wohlgemerkt ein unbedarftes, unauffälliges, gutherziges, in bescheidener Fassungslosigkeit sich mit den klügeren, hübscheren, erfahreneren, auch in Liebesdingen längst versierten "amigas" vergleichendes, elterlichem Willen problemlos ergebendes Halbdutzend-Mädchen. Insofern säkularisiert Vargas Llosa den neutestamentlichen Vorgang radikal. Maria vermag die metaphysische Dimension von Person, Auftritt, Ansprache – das Ave Maria – des ihr unbekannten und unerkannt bleibenden Jünglings (ein über den Gartenzaun gehüpfter Verehrer? Ein "mago [...] formulando un conjuro"?, Vargas Llosa 1988: 184) nicht zu erfassen.

Conditio für einen solchen fiktionalen Monolog ist des Autors vorsätzliche Relativierung des "Ecce ancilla domini, fiat mihi secundum verbum tuum" (Lk. I, 38), das Marias Situationsbewußtsein dokumentieren soll und darüber hinaus – nach Befund der Exegeten – den Augenblick der Empfängnis signalisiert.<sup>11</sup> Daß "etwas passiert" war, will freilich auch Vargas Llosa in der wie gesagt ahnungslosen memoratio andeuten:

"A sus palabras sólo atiné a balbucear lo que contesto cuando mis padres me aleccionan o reprenden: 'Está bien, haré lo que me corresponda, señor.' Y me cubrí el vientre con las manos, asustada" (Vargas Llosa 1988: 184).

Marias Gefühl der mangelnden Eignung wird im Text auch rhetorisch akzentuiert durch die Frequenz, ja Dominanz von Interrogativsätzen, am Schluß des Kapitels geradezu anaphorisch:

"¿Por qué me trató de señora si aún soy soltera? ¿Por qué me llamó reina? ¿Por qué descubrí un brillo de lágrimas en sus ojos cuando me vaticinó que sufriría? ¿Por qué me llamó madre si soy virgen? ¿Qué está sucediendo? ¿Qué va a ser de mí a partir de esta visita?" (Vargas Llosa 1988: 186).

Unnötig zu sagen, daß Qualität und Wirkung dieses Kapitels in dem vom Autor hergestellten Kontrast zwischen Säkularisierung des Gesamtvorgangs und den – einem allwissenden Leser zugänglichen – Fakten aus dem Evangelium besteht.

---

<sup>11</sup> U. a. in *Sagrada Biblia* (1961: 1067) zu Lk. I, 38.

Vargas Llosa, gefragt nach inneren Anlässen zu *Elogio de la madrastra*, antwortete:

“Vielleicht die Bilder, die dort als Vorwand für Geschichten erscheinen. [...] da liegt vielleicht die tiefste persönliche Erfahrung, die in dem Buch zu finden ist: Diese Galerie von Gemälden, die mich zunächst in irgendeiner Weise geprägt haben [...], und die dann das Bedürfnis haben entstehen lassen, um sie herum etwas zu erfinden, zu phantasieren” (Scheerer 1991: 167).

Vielleicht liegt hierin – und eben nicht im Dreiecksgeschehen der Lima-Kapitel – die glaubwürdigere Originalität und “Freizügigkeit” des Verfassers von *Elogio de la madrastra*: Freizügigkeit nicht im Erotischen, sondern in der Neugestaltung der Aussagen von Gemälden, in der nie despektierlichen kreativen Rezeption von Kunst.

## Bibliographie

- Dörrie, Doris et al. (1998): “Schön und flüchtig: Fünf Geschichten zu fünf Fotos von Henri Cartier-Bresson”, in: *Frankfurter Allgemeine Magazin* 964, 21. August: 28-35.
- Godin, André/Sophie Kaulbach/Julius Lohmeyer/Julie Ludwig/Mileto Rhazi/August Niemann/Frida Schanz/Bertha von Suttner/Konrad Telmann (um 1890): *Bilder-Novellen zu Gemälden von H. von Angeli, W. Amberg, W. von Czarchórski, C. Dielitz, L. Knaus, G. A. Kuntz, C. Laurenti, G. Müller, Marcus Stone*, Berlin: Photographische Gesellschaft.
- Heydenreich, Titus (1997): “‘¿Quién? ¿Para qué? ¿Por qué?’ Fra Angelicos Verkündigung in iberischen Texten des 20. Jahrhunderts”, in: Peter-Eckhard Knabe/Johannes Thiele (Hrsg.): *Über Texte*. Festschrift für Karl-Ludwig Selig, Tübingen: Stauffenburg: 139-148.

- (2000): “Velázquez, Caravaggio, Beato Angelico ... Antonio Tabucchi e la pittura”, in: *Atti XVI Congresso Internazionale dell’A. I. S. L. L. I.*, Los Angeles 1997 (im Druck).
- Hudde, Hinrich (1998): “Blicke auf *Las meninas*. Velázquez bei Tabucchi (*Il gioco del rovescio*) und Semprún (*Federico Sánchez se despide de ustedes*)”, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 22 (Heidelberg): 179-204.
- Kosch, Wilhelm (<sup>2</sup>1956): *Deutsches Literatur-Lexikon*, Bd. 3, Bern: Francke.
- (<sup>3</sup>1992): *Deutsches Literatur-Lexikon*, Bd. 14, Bern: Francke.
- Lyons, Deborah/Adam D. Weinberg (Hrsg.) (1998): *Edward Hopper: Bilder der amerikanischen Seele*. Ein Lesebuch mit Texten und Gedichten, München/Paris/London: Schirmer/Mosel [New York 1995].
- Neumeyer, Alfred (1964): *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin: Gebr. Mann.
- Pozza, Neri (1970): *Processo per eresia e altre storie*, Firenze: Vallecchi.
- Raddatz, Fritz (Hrsg.) (1989): *Zeit-Museum der 100 Bilder: Bedeutende Autoren und Künstler stellen ihr liebstes Kunstwerk vor*. Mit 100 farbigen Abbildungen, Frankfurt/Main: Insel.
- Sagan, Françoise (1985): *La Maison de Raquel Vega, d’après Botero*, Paris: La Différence.
- Sagana, Francisca (MCMLXIV): *Tristitia salve: Fabula amatoria e gallico in latinum sermonem conversa ab Alexandro Lenardo*, Stuttgartiae: Sump-tibus Domus Editorialis Germanicae.
- Sagrada Biblia* (1961): Versión directa de las lenguas originales por Eloiño Nacar Fuster y Alberto Colunga, O. P., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Scheerer, Thomas M. (1991): “*Lob der Stiefmutter* – Ein Gespräch über den erotischen Roman”, in: Ders.: *Mario Vargas Llosa. Leben und Werk: Eine Einführung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp: 163-171.
- Thieme, Ulrich (1912): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 7, Leipzig: Seemann.
- Thoma, Hans/Henry Thode (1892): *Federspiele*, Frankfurt/Main: Heinrich Keller [o. J.].
- Vargas Llosa, Mario (1988): *Elogio de la madrastra* (La sonrisa vertical. Colección de Erótica dirigida por Luis G. Belanga), Barcelona: Tusquets.